

## **A Paixão segundo S. João de J. S. Bach**

Remonta já ao século IV a tradição, na Igreja Cristã, de representar a Paixão de Cristo com os papéis distribuídos, lidos ou cantados - no correr da Semana Santa. Esta tradição foi sofrendo alterações ao longo dos tempos, tornando-se a sua forma cada vez mais portentosa. Quando da Reforma Religiosa surgiu a versão alemã da composição de Paixões. O texto bíblico, assim como poesia devocional, frequentemente com uma linguagem plena de afectos, eram postos em música a diversas vozes. Acrescentava-se ainda melodias que na liturgia luterana são chamadas 'corais', intercalando os restantes números musicais.

Quase todos os compositores importantes do século XVI tardio e do século XVII compuseram Paixões. Muitos adoptavam para tal as formas barrocas de dramaturgia musical importadas de Itália. A cidade de Hamburgo teve nesse contexto um papel predominante. Foram particularmente significativos nesse desenvolvimento, entre outros, Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson e Georg Friedrich Händel.

Em Leipzig a situação era distinta. Não havia ópera e a vida musical era bastante mais conservadora. Em 1717 foi exutada em Leipzig a 'Brockes-Passion' de Telemann. Em 1721 Johann Kuhnau - o predecessor de Bach na Igreja de S. Tomé – executou pela primeira vez uma Paixão segundo S. Marcos com figurações polifónicas. Apesar destes desenvolvimentos, J. S. Bach, quando da sua contratação, teve que se comprometer a não compôr de forma tão 'operática'. O uso de dramatismo nas composições não era visto com bons olhos pelas autoridades religiosas de então e Bach encontrava-se, de certa forma, dividido entre duas vertentes de estética musical: o aproveitamento de novas tendências e o recato eclesiástico, segundo o qual não convinha uso de exacerbado sentimento e força expressiva.

Logo após a entrada ao serviço em Leipzig, Bach apresentou a sua Paixão segundo S. João, no ano de 1724, na Igreja de S. Nicolau.

Bach prezava muito esta obra, caso contrário não teria voltado a se dedicar a ela durante todo o seu tempo de serviço. Este trabalho nunca encontrou um fim definitivo.

Há quatro versões da Paixão segundo S. João, respectivamente, dos anos 1724, 1725, 1732 e 1749, e ainda uma versão revista inacabada de 1739. Nas repetidas récitas destas obras, nas igrejas de S. Nicolau e de S. Tomé, Bach fazia melhoramentos ou alterava pontualmente passagens, reagindo a censuras superiores ou a circunstâncias adversas, como a falta de músicos capacitados ou de determinados instrumentos, de que se lamentava com frequência.

O texto da Paixão toma por base o Evangelho segundo S. João, capítulos 18 e 19; Bach acrescenta-lhe apenas dois complementos, ambos do Evangelho segundo S. Mateus: 26,75 "Da gedachte Petrus an die Worte Jesu..." e 27,51 "Und siehe da, der Vorhang im Tempel zeriß...".

Além disso, recorre a estrofes de canções sacras e a textos de reflexão, que retira de vários poemas sobre a Paixão, alterando-os de acordo com a sua necessidade.

Na Paixão segundo S. João o texto bíblico é cantado pelo evangelista, enquanto o discurso directo das personagens (Jesus, Pilatus, Petrus, etc.) é cantado por outros solistas.

O coro assume as passagens do povo, a turba, com um dramatismo insuperável.

De permeio há arias para solista que descrevem o estado de espírito das diversas personagens, dando relevância pessoal aos acontecimentos descritos. Bach logra

extraordinariamente manter uma comunicação tridimensional entre estes grupos, o que aufere à obra um efeito teatral muito forte.

Os doze corais que a integram têm nesse contexto um papel muito importante. As suas melodias estão construídas com simetria e solidez, harmonizadas de forma extraordinária, que nunca é gratuita, mas sim, que sublinha o significado do texto. O facto de essas melodias serem então bem conhecidas na comunidade (e muitas delas ainda hoje o são) contribui para uma sensação de comunhão e de conexão com a presente vida do ouvinte.

Bach conseguiu assim trançar com refinamento, numa mesma obra, arias e recitativos em estilo de oratória e melodias de corais, assim como poesia litúrgica, correspondendo às exigências do estilo eclesiástico estrito. A variedade estilística é nas suas Paixões impressionante.

### A Paixão segundo S. João de J. S. Bach e o Coro de Câmara da ESMAE

O Processo de Bolonha e as daí resultantes alterações nos Planos de Estudos causaram-me sensíveis limitações ao meu trabalho como maestra dos coros da ESMAE. As condições de trabalho tornaram-se sucessivamente mais difíceis: cada vez menos estudantes com cada vez menos anos de Coro nos seus Planos de Estudos pioraram a qualidade dos coros, assim como a atractividade do canto coral. Era preciso reagir contra esse estado de coisas! Uma Escola Superior de Música precisa de um coro em condições, como campo de vivência musical para os estudantes e também, naturalmente, como cartão de visita da instituição.

Decidi no verão passado fundar na ESMAE um coro de câmara semiprofissional, cujos integrantes eu procuraria tanto dentro, como fora da instituição.

Fez-se verdade este projecto de coro e o seu primeiro programa, em acordo com colegas e com a Direcção da ESMAE, deveria ser a Paixão segundo S. João de J. S. Bach.

A Paixão segundo S. João é executada em Portugal com pouca frequência - e ainda com menos frequência, por excutantes portugueses -, pois traz consigo um sério desafio linguístico. Esta Paixão é uma obra extremamente complexa e variada, quando se pensa na riqueza que encerra nas suas partes de coro, de cada instrumentista e dos solistas. A ESMAE, como Escola Superior de Música, reúne boas condições para preparar uma tal obra; o alemão é a minha língua materna, o que não deixa de ser uma ajuda bastante valiosa. Desde o início do projecto veio-me a ideia de o realizar em parceria com o departamento de Teatro da ESMAE e com o DAI (Departamento de Arte e Imagem), de forma a que fosse desenvolvido um suporte cénico e de atmosfera, fazendo com que esta obra bastante alemã se tornasse mais próxima do público português. Desta forma surgiu um projecto que englobou toda a Escola Superior, unindo os seus vários departamentos. A seguir procurarei dar uma ideia do que é o versátil trabalho de um maestro e director de coros.

## Planeamento

*Para quando devemos prever o concerto e que local lhe seria adequado?*

Para a execução de obras sacrasa devemos-nos orientar pelo calendário do Ano Eclesiástico: Uma Paixão deve ser executada no período da Paixão, um Requiem, em Novembro, etc. Não só é lógico que assim seja, como é de uma forma geral bem visto pelo público, embora nem sempre assim se proceda.

Além disso, antes da marcação de uma data, é importante que nos informemos sobre datas de outros concertos e que conversemos com os colegas, para evitar, por exemplo, a repetição da execução de uma mesma obra, num mesmo período de tempo.

A nossa Paixão segundo S. João ficou agendada para a Semana Santa de 2012, no início de Abril. Parecia quase impossível encontrar em tempo hábil a igreja certa, assim como concretizar o trabalho de ensaio necessário. Eu tinha a escolha entre a Igreja de S. Francisco, com boa acústica, e o claustro do Mosteiro de S. Bento. Após intensa reflexão, decidi-me pelo claustro do Mosteiro de S. Bento. A publicidade do concerto seria assumida pelo Teatro S. João e lá teríamos um bom espaço de ensaio, assim como possibilidade de implementar as ideias cénicas e de luz que viriam a apoiar a execução musical, o que dificilmente teria sido possível numa igreja.

A maior desvantagem da nossa escolha foi a difícil acústica desse espaço, ficou-nos imediatamente claro que teríamos que lutar com o excesso de ressonância da sala.

Nos ensaios tentei ao máximo preparar os músicos para as dificuldades acústicas da sala, muitas das decisões de articulação ou acentuação foram tomadas em função da acústica com que nos tínhamos que confrontar.

O próprio Bach tinha um atento sentido para questões de acústica espacial. Ele escreveu a sua Paixão segundo S. João para a Igreja de S. Tomé, teve no entanto que obedecer à administração eclesiástica de Leipzig, segundo a qual no ano da sua estreia a igreja que a receberia deveria ser a de S. Nicolau, de acordo com o princípio da rotatividade. Comparada com as das igrejas de S. Tomé e de S. Nicolau, a acústica do Claustro do Mosteiro de S. Bento, no Porto, não corresponderia certamente aos desejos de Bach.

Outra questão que se me colocou foi a escolha entre as quatro versões existentes da Paixão segundo S. João, assim como a escolha da edição a usar. Há de facto uma boa edição 'Urtext' da Bärenreiter, misturando a segunda à quarta versão desta Paixão. Essa edição é usada com frequência e não deixa de ser recomendável, não obstante, optei pela nova edição da editora Carus, que toma por base a quarta versão. Essa edição está muito bem preparada, fornecendo muita informação sobre a obra, é clara e de fácil leitura e, além disso, mais barata.

## O coro e os solistas

Para fundar um novo grupo é preciso muita paciência, muitas audições e muita condescendência. Não há na ESMAE suficiente número de cantores de coro experientes, assim como solistas que reúnam condições vocais, disponibilidade de tempo viabilidade económica para participar de um tal projecto. Desta forma, tive que aceitar soluções de compromisso, dando a chance a cantores de usar esta experiência para o seu desenvolvimento, sem o que não teria conseguindo suprir as necessidades das obra. Eu

procurei durante meses uma contralto ou mezzo-soprano que reunisse as qualidades necessárias. As contraltos constituíram o naipe só com três elementos; claramente, teria sido necessário aumentar o seu número. Foi uma sorte nenhuma delas ter ficado doente em nenhum concerto. Soprano e baixo, com 5-6 cantores, estavam bem proporcionados, assim como o naipe de tenor, com 4 figuras. A Paixão segundo S. João não precisa de um coro muito grande, um coro de câmara pode se revelar inclusive mais flexível, aproximando-se mais do aparelho que Bach teve disponível.

Para lograr constituir um bom coro e um bom som coral é preciso acima de tudo de uma condição: nomeadamente, tempo! De forma ideal esse som é formado pela tradição e pela formação, através da audição continuada, de variantes locais e através de trabalho inovador, pelos anos afora. Os coros de Escolas Superiores de Música estão sujeitos a uma constante entrada e saída de membros, de forma que esse processo só pode ser concretizado parcialmente.

Como maestro, decide-se quanto se quer manter das características próprias de uma voz. Isso é assim principalmente em pequenos ensembles profissionais. Coros grandes precisam de muito trabalho de mistura tímbrica, até conseguirem constituir um corpo sonoro homogêneo.

No caso do novo coro de câmara da ESMAE, eu tinha que levar 18 cantores - na sua maioria, estudantes de Canto – a se encontrarem no som do ensemble, a partir dos seus timbres individuais próprios, sem que nesse processo fossem privados das suas capacidades expressivas. Não faço fé numa extremada uniformização do timbre em ensembles pequenos; pode ser que assim se consiga unificar o som, perde-se no entanto o acesso a uma gama diversificada de cores. Algumas limitações podem inclusive levar cantores à criação de novas tensões, desmotivando-os para o canto em conjunto. Por outro lado, é grande o perigo de que se ouça demasiado as vozes individuais, desvinculadas do som do ensemble. Este processo de busca de som é sempre uma delicada trajectória e precisa de muita boa-fé da parte de todos.

A Paixão segundo S. João traz muitos desafios musicais e vocais, como coloraturas, grande âmbito em todos os naipes, intervalos largos ou difíceis, assim como complexidade harmónica.

É preciso muito tempo e dedicação para a preparação do texto alemão. Não é só uma questão de pronúncia. Os cantores precisam compreender a estrutura da língua, desenvolver uma intuição linguística para o alemão e estar abertos para o conteúdo dos textos da Paixão. Tanto o fraseado como a distribuição dos motivos e a acentuação, no caso de Bach, nascem quase sempre do texto. Para conseguir uma boa interpretação da sua obra é imprescindível mergulhar nesta matéria.

### Os ensaios de coro

No total, dispus de 20 ensaios de coro, antes do primeiro de orquestra. Esta relação foi apropriada, quando se toma em consideração que este grupo, que pela primeira vez se encontrava, tinha que preparar duas horas de música em alemão, sendo que só uma minoria tinha boa leitura à primeira vista.

Os primeiros seis ensaios, até ao Natal, destinaram-se à leitura e ao conhecimento geral da Paixão. Os cantores tiveram assim um contacto muito prático com a obra e com as suas dimensões, recolhendo eu elementos para o planeamento dos restantes ensaios.

Em grandes obras corais, por um lado, é importante despertar nos cantores o interesse e o prazer na boa realização de detalhes interpretativos como relações harmônicas, fraseado e elaborações motivicas, por outro, é preciso desenvolver o sentido do total da obra e das suas transições. Um conteúdo dos ensaios que seja equilibrado e desafiante estimula a concentração e as capacidades dos cantores. Muitos números da Paixão são, do ponto de vista vocal, extremamente cansativos; não se pode abusar da saúde vocal do coro, no entanto, é necessário que treine em ensaios a distribuição de forças e concentração, assim como a resistência física.

A seguir passo a tocar separadamente em algumas das questões abordadas.

### *As coloraturas*

Eu sou bastante a favor de vocalizo antes do ensaio, mesmo que trabalhe com cantores que se intitulem profissionais. Esta é a oportunidade que temos para praticar exercícios específicos, voltados para questões vocais particulares, sem que para isso tenhamos que desgastar a obra. Nesse contexto, tento reagir, do ponto de vista da técnica vocal, aos problemas com que nos confrontamos. Por exemplo, com exercícios para as coloraturas, como preparação para o coro inicial ou para o número 27 “Lasset uns den nicht zerteilen”. O problema mais comum aqui é o escorregar pelas coloraturas, assim como o seu ‘bulir’, com excesso de pressão de ar e consequente falta deste.

Diga-se, do ponto de vista técnico vocal, que a sensível separação entre as notas pode ser realizada só através do trabalho da musculatura intercostal na expiração e na inspiração; a constante mudança de alturas tem que ser garantida pela musculatura própria a este controle. Excesso de pressão de ar provoca aumento do tamanho das pregas vocais que faz aos poucos com que o músculo responsável pela manipulação das alturas não consiga trabalhar nem rápido nem com leveza, prejudicando a realização das alterações de altura. Exercícios com oscilação de sons podem ser uma ajuda. Conseguindo-se a separação de sons, com uma só nota, sem que se interrompa o fluxo de ar (pondo um curto ‘h’ entre os sons), provavelmente já fará funcionar a coloratura. As coloraturas precisam de andamentos rápidos para alcançarem leveza e flexibilidade. A sua aprendizagem deve acontecer enquadrada em passagens próprias para esta prática, com o devido apoio harmônico. As coloraturas são tão mais fáceis de cantar, quando melhor se tenha interiorizado a música. O uso de dinâmica diferenciada ajuda a evitar a rigidez vocal. No coro inicial as coloraturas devem ser cantadas sempre de forma muito leve, começando em pequena dinâmica, de maneira que possam evoluir para um crescendo, como se fossem ondas a atravessar a peça. Geralmente é difícil manter o andamento, pois cantores e instrumentistas tendem a atrasar-se nas semicolcheias. O coro inicial está composto de forma fantástica mas, tanto do ponto de vista técnico como musical, é muito difícil para todos os intervenientes.

### *Rítmo*

Os coros de turba têm uma variedade de procedimentos rítmicos e uma energia motórica impressionantes. Muito importante, assim para cantores como para instrumentistas, é sentir as subdivisões do tempo, sem lhes perder o sentido quando da execução de cada motivo, seja em sínkopas, em figurações rítmicas repetidas ou em valores prolongados, citando só algumas das situações. Também aqui a acentuação do texto acaba por ser quase sempre a chave para a exactidão na execução.

Um número particularmente difícil é a aria de baixo “Eilt”, com as intervenções do coro “wohin?”. O ritmo das partes de coro está notado propositalmente contra a sensação de compasso. Bach quer assim expressar a desorientação do coro (wohin) e o facto de não estar com o baixo solista (Eilt). Infelizmente esta passagem leva muitas vezes a um desencontro rítmico que não aquele que está escrito. É natural que se ofereça resistência à audição da métrica 3/8, uma vez que se é constantemente atirado entre 2/8 e 3/8. só as fermatas trazem pequenas pausas nesta proposital ausência de clareza métrica. Sem uma sensação de pulso muito clara e uma audição/entrega muito consciente frente ao deslocamento das acentuações é muito difícil levar este número a bom porto.

### *Homogenidade*

Já no início do presente artigo me referi à questão da homogenidade e da sonoridade do coro. Fiz boas experiências com a prática de ensaio com os cantores misturados, sem agrupamento espacial por naipes. Uma solução que faz sentido para pequenos conjuntos de até 25 cantores. Anima o sentido de responsabilidade de cada um e exercita a audição das outras partes, na medida em que os cantores estão ‘dentro da harmonia’ e dentro do tecido rítmico, assim como da estrutura sonora da obra. Ouvir-se bem a si próprio enquanto se ouve bem o grupo é sem sombra de dúvida a solução mágica para melhorar a homogenidade, a afinação, e o encontro da sonoridade do grupo. A audição activa é uma condição primária para a prática de música de conjunto, no entanto, não é óbvia, precisando ser aprendida e estimulada.

Nas récitas da Paixão, por motivos acústicos, vimo-nos obrigados a prescindir da posição misturada, mas a experiência que ocasionara nos ensaios deixou efeitos muito positivos no som do coro.

### Os corais

A Paixão segundo S. João tem 12 corais, cada qual caracterizado por uma harmonização e por uma dimensão horizontal melódica (o fluxo das vozes intermédias e do baixo) próprias. No início foi difícil lograr o fluxo de cada uma das partes. A tendência do coro foi a de sentir os corais reduzidos à dimensão vertical, em acordes, de forma muito arrastada, sem sensibilidade para as relações entre o texto e o percorrer melódico de cada uma das vozes. Este tipo de problemas também se encontra na execução de corais por coros alemães, mas aqui notou-se a diferença no manancial cultural dos portugueses: a prática de canto dos corais não era conhecida dos cantores e a compreensão do texto não acontecia com a naturalidade necessária. Conseguir trazer à luz o teor dramático dos corais custou por isso mais tempo e mais esclarecimentos.

### As transições

Um dos temas de metodologia de ensaio mais interessantes, no que toca à Paixão segundo S. João, é o domínio das muitas e variadas transições: entre coros de turba, recitativos, corais e arias. Cada trecho deveria estar absolutamente claro quanto ao andamento, à tonalidade, à expressão e ao timbre. Para estar à altura da interpretação de uma obra como esta, e para garantir a necessária liberdade interpretativa do evangelista, não é possível ter todas as transições perfeitamente planeadas. Neste ponto evidencia-se a necessidade de uma direcção gestual muito clara e facilmente compreendida. Muitas

vezes não à relações proporcionais simples entre os números, certas transições têm que ser praticadas até que sejam incorporadas.

### Os solistas

Esta paixão tem algumas das mais belas arias do repertório, que no entanto são em grande parte de grande dificuldade, o que explica o constrangimento inicial dos estudantes da ESMAE em se inscreverem para audicionar.

Após várias audições, e com o apoio dos meus colegas professores de Canto da ESMAE, foram escolhidos os solistas. O processo de selecção não foi tarefa fácil, pois nunca se sabe como reagirão estudantes pouco experientes a situações de stress. Facilmente se subestima ou superestima cantores, quando audicionam.

Após as audições, tive muitos ensaios com os solistas e, em especial, intenso trabalho de ensaio de recitativos. Esse trabalho trouxe muito proveito pois os cantores melhoraram sensivelmente de ensaio para ensaio e até de récita para récita.

### Os recitativos

A riqueza harmónica dos recitativos, com gestos musicais que não se espera, saltos difíceis e muita diversidade rítmica trazem uma exigência muito grande para todos os solistas e, em particular, para o evangelista.

Após a aprendizagem do texto musical começa o verdadeiro trabalho, nomeadamente, com a expressão do texto, o teor dramático dos acontecimentos e a comunicação entre os intervenientes. Facilmente se deixam os solistas entregar a uma reprodução estereotipada e quadrada do texto musical. Sem embargo, Quanto mais se entregam à narrativa livre e à interpretação, tão mais interessante, viva e lógica soa a música de Bach.

Foi para nós uma verdadeira aventura esta viagem de descoberta levada a cabo nos ensaios de recitativos, onde experimentámos tantas possibilidades de interpretação de texto e de música. Além disso, resultaram daí muitas decisões quanto à realização prática do contínuo.

### O efectivo instrumental

A execussão com réplicas de instrumentos de época é sempre preferível. A sonoridade dos instrumentos originais e as possibilidades de articulação dos arcos barrocos auferem à música de Bach, quando bem executados, uma experiência estética de outra natureza, como se pode reconhecer em muitas das gravações disponíveis no mercado. Além disso, o uso do diapasão 415 Hz traz consigo um relaxamento da tensão vocal muito considerável. Faz uma enorme diferença poder cantar a Paixão meio tom abaixo.

Após um primeiro intento de montar um conjunto de instrumentos históricos, que infelizmente malogrou, tive que recorrer a instrumentos modernos, com a ressalva de que, pelo menos no grupo de contínuo, os músicos deveriam ser especialistas em Música Antiga. Reunir um grupo de contínuo que funcionasse bem, e que não desconhecesse o vocabulário musical de Bach, pareceu-me essencial. Na Paixão o contínuo é, por assim dizer, o coração da orquestra, primeiro porque está sempre presente, em segundo lugar, porque determina, com tarefas bastante delicadas, o acompanhamento de recitativos, de arias e de números de tutti. Este grupo é decisivo para o bom decorrer da execução da obra. Quanto às cordas, tomando por medida o tamanho do coro, decidi-me pela formação 4/4/2/2/1, tanto quanto possível, tentando encontrar instrumentistas com

experiência em Música Antiga. Além disso, precisava ainda a orquestra de dois oboés, duas flautas, órgão, cravo, tiorba, viola da gamba e contrafagote, de acordo com o que está previsto na quarta versão desta Paixão.

### Preparação da partitura e ensaios

É inerente à matéria reconhecer-se que uma boa preparação preliminar e um bom conhecimento da partitura são condições essenciais ao bom decorrer de um projecto desta natureza. É necessária a escrita de indicações exactas de articulação, fraseado e dinâmica nas partes de orquestra, como recurso para poupar tempo de ensaio, evitando mal-entendidos. Eu tive um encontro com o concertino semanas antes de se iniciar o período de ensaios, no qual lhe apresentei as minhas ideias musicais, para que pudessemos buscar juntos as melhores soluções de condução das arcadas. Na Paixão, as cordas e os sopros caminham com frequência *colla parte* junto ao coro, devendo naturalmente apoiar a articulação deste. Para tal pode ser muito útil escrever nas partes de orquestra algumas palavras ou frases do texto cantado.

Uma condição essencial para os ensaios de tutti (com orquestra, coro e solistas) constitui o seu cuidadoso e lógico planeamento. Numa obra tão complexa como a Paixão segundo S. João, com tantos intervenientes, é preciso pensar muito bem quem, com quem, quando e por quanto tempo deve ensaiar. Longas esperas e trabalho pouco efectivo desmotivam os músicos e provocam perda de concentração. Para conseguir pôr condignamente de pé esta obra de duas horas de duração é preciso conseguir um aproveitamento ideal do tempo de ensaio. Elaborar um bom plano de ensaio toma muito tempo, mas esse esforço é claramente compensado. Como anexo deste artigo é apresentado um plano dos nossos ensaios de fim de semana.

Uma outra condição para bons ensaios que não pode ser subestimada é a adequação do local onde se realizam e poder ter à disposição o material necessário (no nosso caso, o órgão positivo, que a ESMAE não possui). Vale muito a pena garantir estas condições, sempre que seja possível, custe o esforço que custar. Realizar os ensaios de recitativos com um órgão electrónico, com o correr do tempo, transformar-se-ia numa tortura e não seria de todo representativo, como preparação do produto final. Por minha iniciativa, realizámos os ensaios de Tutti na Universidade Católica, que tem uma sala de ensaios de orquestra com órgão e cravo, postos à nossa disposição. Senti os ensaios nesse espaço como muito agradáveis e produtivos, longe do turbilhão e do caos de gestão de espaços da ESMAE.



Bibliografia básica:

Dürr, Alfred: *“Die Johannespassion von Johann Sebastian Bach”*. dtv/Bärenreiter-Verlag, Kassel 1988.

Gardiner, John Eliot: *“Bachs erste Leipziger Passion”*. pdf. 2011 Tradução de Gudrun Meier

<http://meinhardo.files.wordpress.com/2011/02/sir-j-e-gardiner-ausfc3bchrungen-zur-johannes-passion-bwv-245.pdf>

Halsey, Simon: *“Vom Konzept zum Konzert”*. Schott-Verlag, Mainz 2011.

Harnoncourt, Nikolaus: *“Der musikalische Dialog, Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart”*. Bärenreiter, Kassel 1994.

Walter, Meinrad: *“Johannespassion, Eine Musikalisch-Theologische Einführung”*. Carus Verlag, Stugarda 2011.